

IL BARETTI

MENSILE

Le edizioni del Barettil Casella Postale 472

TORINO

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 - Esclero L. 15 - Snelentire L. 100 - Un numero separato L. 1 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno III - N. 11 - Novembre 1926

Fondatore: PIERO GOBETTI

SOMMARIO - N. SAPPORO: Introduzione agli studi francescani - O. A. PERITORE: La poesia di Diego Valeri - S. CARAMELLA: L'ultimo Shavv - B. SHAW: L'evoluzionismo nel teatro - UGO DEI VERRI: La giostra del pugilato - A. CAVALLI: Anodiotalismo - P. VALÉRY: Filosofia e poesia filosofica.

Introduzione agli studi francescani

Non vorrei che il lettore s'attendesse di veder qui, dispiegati nel breve spazio d'un articolo di giornale, il significato singolare e l'immensa importanza storica di San Francesco o dell'opera sua. Altri si stimerà capace di assumersela, con cupo leggero o penna disinvolta, siffatto impreso; noi continuiamo a crederlo tali da non potersi prendere a gobbo. E noi abbiamo altra presunzione, se non di metter innanzi, con quella maggior chiarezza che ci sarà possibile, alcuni principi fondamentali di metodo, seguendo i quali occorrerebbe, a parer nostro, procedere nell'esame di questi studi intricatissimi e pieni di pericoli.

So la bibliografia francescana o, come si o, giungo che vi si sia anche soltanto avvicinato, imponente o cospicua per numero ed importanza di opere: è pur vero d'altro che molta parte di esse non merita dallo studioso considerazione di sorta. Non è molto tempo che uno dei conoscitori più profondi ed acuti di questa materia ebbe a scrivere e questo proposito parole sdegnose, ma giuste: «Ogni perdigiorno che abbia letto due libri di storia francescana si crede in diritto di scrivere un terzo sull'argomento. E si accusa il nuovo libro dicendo che è per i fanciulli e per il popolo, come se lo scrittore per i fanciulli o per il popolo esiga minor conoscenza dei fatti di che si scrive o importi più lieve responsabilità di fronte a coloro per i quali si scrive». Di questa meschina savorra, che appassiona la nostra come ogni altra e forse più d'ogni altra letteratura critica speciale, non ci occupiamo, lasciandola al gusto e all'ammirazione dei gazetzeri e dei lettori superficiali. È naturale in chi s'è affacciato per lunghi anni intorno ad un argomento di studio, o ne conosce quindi tutta la difficoltà e gravità, un senso d'irritazione o di sdegno di fronte alle subite o larghe fortune d'opera frettolose e volgari: ma questi casi della cronaca non possono turbare la serena operosità dello storico; come non la toccano, così neppure la danneggiano, nè l'impediscono.

Senonché tanta granignia retorica festolea e paroleggiata è venuta nel corso degli anni crescendo intorno alla buona pianta della leggenda serafica, che un po' del malanno si è naturalmente ed insensibilmente attaccato anche agli interpreti più seri e più digni. In verità questi studi, come allettano e quasi trascinano ai facili voli del sentimento, tanto maggior cautela richiedono in chi vi si dedica, e quasi vorrei dire freddezza. Non mi stupirei se questa parola facesse rizzare inorriditi i capelli di parecchie teste perché se che a molti anzi per questo proprio il caso di chiedere il critico una più vivace e calda sensibilità, una parola più alata, vibrante e patetica. E s'intende che anch'io, quando dico freddezza, non penso già che lo storico, accostandosi all'epopea francescana, debba spogliarsi di quel tanto di simpatia, ch'è per lui primo fondamento ad intendere; bensì solo che egli debba mantenere l'abito d'una coscienza vigile ed obbiettiva, aliena da ogni divagazione o ricostruzione ipotetica o fantastica, quell'attitudine critica insomma, che è così facile in certi casi dimenticare, e perciò appunto forse tanto più grave. Quanto al patos e alla maggior sensibilità che da molti si richiedono: per conto mio non oredo che l'atteggiamento dello studioso debba mutare secondo la diversa materia che gli si propone: è soprattutto penso che, salvo in casi estremi e rarissimi e per così dire extra storici, mai egli possa ridursi a rinunciare agli occhi della ragione, i più sicuri sempre infine, per abbandonarsi alle vie estrose del sentimento o della fantasia.

Veramente molti si son gettati in questo campo con animo più di poeti che non di storici: o a legger certe vite di San Francesco, o pur per molti aspetti lodevoli (faremo un esempio solo, il più cospicuo, quello dello Joergensen) vien fatto di ripensare, come se in questo caso fossero particolarmente vero, a certe parole del Manzoni, lo qual sono, da un punto di vista generale, errate come tutti sanno: voglio dir quelle sul romanzo storico, dinanzi a cui «lo spirito s'inquieta, perchè nella materia che gli è presentata vedo la possibilità d'un

atto ulteriore, del quale gli è nello stesso tempo creato il desiderio, o trasfugato il mezzo».

Molti han finito con il considerare quello che è un insieme, come un altro, di fatti storici, quasi fosse una miniera di facili ispirazioni poetiche o pseudo poetiche: e non è questa certo l'ultima cagione della moltitudine di sfaccendati ed ignoranti che han voluto scacciarsi dentro con quel risultato di ordine e di utilità, che ciascuno si può immaginare.

Il nostro intento è quello appunto di ricondurre questo periodo storico in un ambiente di luce tranquilla e equanime, attraverso la critica degli orrori, che l'ammirazione o l'entusiasmo, il gusto romantico o il vezzo polemico, han provocato insinuandosi, per vie segrete e trasverse, nei giudizi di coloro che ci han preceduto.

...

Abbiamo anzitutto una questione delle fonti francescane. Questione tecnica intrinsecamente e tutt'altro che definita, della quale non è questo certo il luogo più opportuno per discutere.

Tutti sanno supporre che, tolte le non numerose testimonianze di cronisti contemporanei, le regole e gli scritti di San Francesco, e le tarde compilazioni del XIV, XV e XVI secolo, questo fonti si riducono a tre gruppi fondamentali e distinti: le leggende di Tommaso da Celano, gli scritti degli ambienti *spirituali*, l'anonimo di Perugia, Leggenda dei Tre Compagni, Specchio di Perfezione, e le leggende della pace (San Bonaventura e Bernardo da Bessa).

E tutti sanno anche qual è lo schema che, presa a poco identico, ritora presso i diversi storici in queste ricerche: si assume una delle fonti, con la presunzione naturalmente d'aver dimostrato la necessità di questa scelta, come fondamentale, e poi si vagliano le altre leggende alla luce di questa, per scoprirne gli errori e le alterazioni più o meno gravi. Così, per es., quelli che insistono a voler dare ad ogni costo agli inizi dell'apostolato francescano un colore di ribellione e d'eresia, s'appoggeranno quasi esclusivamente agli scritti *spirituali*: chi invece ha in animo di mostrar l'ortodossia di S. Francesco, prenderà come fondamento essenziale le vite del Celano e di San Bonaventura. Non è questo il luogo per mostrar più particolarmente che, a parer nostro, proporga ragioni più serie e più persuasive. È utile invece osservare che, a parte i preconcetti che turbano fin dall'inizio l'indagine di molti studiosi, è errato il punto stesso di partenza d'un metodo, il quale perpetua, fuori delle naturali condizioni di tempo e nell'ambiente sereno della critica storica, le discussioni e le lotte torbide od appassionante dei primordi dell'ordine francescano. Invece di studiare questo movimento nel suo organico sviluppo, logicamente preparato nelle sue premesse, logicamente svolto nelle sue tendenze, lo si rappresenta come una progressiva degradazione da un punto di perfezione iniziale, con modi simili a quelli usati da altri, e già criticati, per la storia del cristianesimo primitivo e delle origini della Chiesa.

È chiaro, o dovrebbe essere chiaro, da queste considerazioni che il meglio torto spetta certamente a quelli che ripetono oggi l'errore, sia pur generoso, degli *spirituali*. Ed è naturale che di fatto questi si mostrino più gravemente turbati da passione polemica. Anche questa volta, come sempre, la maggior prudenza o cautela non è stata dei laici, ma dei chierici.

Quali, o si son contentati di preparare pazientemente, in opere ben di spesso monumentali, i materiali per la ricostruzione futura, o quando hanno discusso, han ragionato a fil di logica, senza divagazioni sentimentali, sulla base dei fatti. A pensarci bene, i più benemeriti studiosi in questo campo sono ancora a tutti oggi i Bollandisti, fino al padre Van Oort, e i Francescani, del Wadding ai frati del Collegio di San Bonaventura. In quanto ai laici, tutti quelli che si son mossi sulle orme degli uomini di Chiesa, han fatto delle bellissime ed elegantissime costruzioni, con situazioni e «rattori» viventi o drammatici, ma sullo quali pesa quasi sempre il sospetto d'un'idea prestabilita o d'una troppo scarsa riverenza ai dati materiali e im-

sistivi. Se certa inconscia volontà d'alterare o grammatizzare il proprio soggetto non avesse troppo a lungo turbato ed offuscato le menti di alcuni studiosi, si sarebbe giunti assai più presto all'atteggiamento che oggi par così naturale ai più, o se non altro ai migliori: quello, voglio dire, d'un prudentissimo eclettismo che, considerando le leggende non solo come fonti storiche alla biografia di San Francesco, ma più generalmente come espressioni delle varie tendenze e dei diversi stati d'animo che si vennero in processo di tempo sviluppando in seno alla grande famiglia in formazione, assumeva le vite di Tommaso da Celano come fondamentali, gli scritti degli *spirituali* come elemento integrativo da usarsi con grandissima cautela quando si stacchi notevolmente dal dettato del Celano, o infine le leggende della pace come i racconti più di tutti vaghi deformati e lontani dal vero. Non occorre dichiarar qui più particolarmente i motivi della questione, né della soluzione ora proposta.

Fa ridere bensì, e non senza enarezza se si pensa alle vie tortuose onde l'errore e la debolezza s'insinuano nello monti uniane pur dei migliori, il dover riconoscere che tante discazioni e polemiche son nate quasi esclusivamente dall'aver voluto considerare questo fatto storico ad una stregua diversa da tutti gli altri. Si partiva dal preconcetto che nella vita di Francesco dovesse nascondersi un dramma, e si volle fabbricar il dramma ad ogni costo. Si vide all'ingrosso la somiglianza tra certe idee e pratiche della nuova fraternità religiosa e gli spiriti di alcuni gruppi eretici, o si volle far del Santo un eretico per forza: non bastarono le molte volte ripetute o ben chiare dichiarazioni leggibili negli *scritti spirituali* a Francesco stesso ad attestare la sua pertinace volontà di esser cattolico: eretico dove essere, o fu. Così i *spirituali* avevano dato dell'opera sua un'immagine un po' leccata ed arcadica non sempre conforme al vero: si volle perciò ripudiare tutto ciò che nei biografi pareva allontanarsi troppo da quella idealità e semplicità. Così Tommaso da Celano divenne per il Sabatier, per esempio, un retore eliacchero, se non proprio un cosciente mistificatore, e la leggenda dei Compagni e lo Specchio di perfezione modelli di stile semplice ed aureo. Giudizi tutt'altro che persuasivi, anche da un punto di vista letterario: perché se la retorica del Celano è tutt'altro che grossolana e pesante, quale quella che s'incontra in altri documenti del tempo, ed è piuttosto l'ornata espressione d'un'affezione sincera, onde raggiunge, attraverso un'opera d'analisi minuziosa e sottile, risultati di finezza o di sensibilità veramente efficaci; la pretesa aurea semplicità di quegli altri è troppo spesso meschinità illitterata, che nasconde sotto sotto intenzioni polemiche sempre presenti.

Come oggi dai più si sa, la semplicità vera, ma una semplicità assai diversa, più austera ed eroica, va cercata piuttosto nelle prime cronache dei frati dell'ordine: come in fra Giordano da Giano o in fra Tommaso da Eccleston.

Dunque gli errori più aperti o gravi furon senza dubbio dalla parte degli scrittori che potremmo chiamare, per intenderci, protestanti, i quali dipendono tutti più o meno dal Sabatier. Ma anche dall'altra parte non mancarono atteggiamenti falsi ed esagerati. Ad un recente critico per es., il Beaufreton, è stato rimproverato di aver riposto tutta la sua fede soltanto in Tommaso da Celano, escludendo ogni altra fonte. Senza diminuire il valore di questa obiezione si potrebbe, a parer nostro, aggiungerci l'altra d'aver avuto nel Celano una fiducia eccessiva. Invero quando egli per esempio fa pronunciare seriamente a San Francesco quelle parole che Tommaso gli ha messo in bocca nelle sue leggende, ci fa ridere come chi facesse parlare Romolo a quel modo stesso che egli parla nel libro primo di Livio.

Il difetto è negli uni o negli altri il medesimo: l'origine polemica, e perciò non scientifica o almeno non soltanto scientifica, delle loro storie.

E in verità quel doppio atteggiamento di fiducia eccessiva o di assoluto sospetto che ciascuno degli studiosi ripartisce, sebbene in direzioni opposte, tra le diverse fonti, parte da un medesimo falso concetto. Perché queste fonti, come tutte quelle che si presentano a qualunque storico di qualunque età, sono egualmente credibili ed incredibili e debbono esser tutte vagliate ed esaminate, poichè qualche cosa di vero dicono tutte: l'anima, se non altro, di chi lo

ha scritto. Quanto alla cosiddetta verità oggettiva è probabilmente un ideale irraggiungibile: la leggenda taumaturgica e il torbido scontro delle opposte passioni sono cominciati, vivente ancora il santo.

...

L'errore, che abbiamo giudicato, di deservire la storia del francescanesimo come una progressiva decadenza, lo si intende meglio qualora lo si comprenda nell'altro più antico e più generale, d'aver posto un eccessivo distacco tra la figura di San Francesco e lo sfondo della terra o dei tempi o degli uomini nei quali l'azione di lui si svolse. Questo rilievo d'una figura isolata perpetuò ai nostri tempi un nodo comune e naturalissimo agli Agiografi medioevali, ma tutt'altro che adatto ad una rappresentazione che volesse essere veramente storica. Quello che avrebbe dovuto diventare il quadro d'un movimento che, partendo da una ispirazione originale del Santo, s'intendeva per l'opera disorde e multifonno di migliaia di uomini, in relazione con la volontà e gli scopi di istituzioni antichissime e sempre attive, si ridusse ad essere quasi esclusivamente la vita di Francesco, nella quale gli altri personaggi essenziali diventavano niente più che i muoi n i bersagli o gli ostacoli dell'azione combattiva di lui. Ci si chiede se non sia giunta l'ora infine di non aggiunger più nuove leggende di San Francesco alle moltissime che già esistono, e di accingersi a scrivere una buona volta la storia vera ed intera del moto, francescano. In realtà non si tratta tanto della scelta d'un compito, e tanto meno d'un titolo, quanto piuttosto della falsità d'un modo. L'abitudine di non veder altro che la figura del Santo d'Assisi e di voler tutto ricondurre a lui, come ad unico centro, ha indotto gli studiosi a trasformare quello che fu il contrasto esterno delle diverse mentalità riunite nell'ordine, attraverso l'affluire a questo d'uomini di varie tendenze da ogni gruppo o ceto sociale, in un dramma intimo che avrebbe travagliato per tutta la vita lo spirito di Francesco. Il Sabatier, più e meglio d'ogni altro, rispondendo motivi o spunti affioranti già nella biografia di Carlo von Hase e nelle pagine di Renan, appoggiandosi su un'interpretazione altrettanto sforzata d'alcuni passaggi delle fonti *spirituali*, e molto aggiungendovi di suo, descrisse il Santo d'Assisi come un eretico in lotta con la Chiesa, della quale per un certo tempo avrebbe tentato di spezzare le catene, ricorrendosi vinto solo alla fine dalla diplomazia astuta di coloro stessi che avevano alterato e quasi distrutto il suo primitivo ideale. Non abbiamo fatto alla leggera il nome di Paul Sabatier: nessuno è più di noi pronto a riconoscere i suoi meriti grandissimi di scopritore e classificatore di materiali documentari ed anche di chiarificatore d'alcuni aspetti e momenti della vita di Francesco. Ma non potevamo neppure esimerci dall'attribuirlo fondamentalmente a lui quello che è parso e' suoi ammiratori grande merito d'originalità, e a noi pare il più grave errore che abbia turbato nei nostri tempi gli studi di cose francescane. Questa concezione drammatica della vita dell'Assisita ritorna più o meno mutata od attenuata in moltissimi scritti di altri, fino a quelli, del resto assai interessanti, di Vlastimil Kybal o anche in quelli di cattolici, come lo Joergensen, di recente di ricomparsa, violentemente esagerata fino all'assurdo, in un profilo del Buonaiuti. Contro al Sabatier e a quegli altri non fu difficile a scrittori cattolici, per es. il Felder, o anche non cattolici, come il Goetz e il Tillemann, insistere sulla costante o decisa volontà cattolica di San Francesco. Invero questa risulta chiara e netta da tutti gli scritti di lui e da tutte le fonti. E solo l'ispirazione polemica può render ragione del modo onde quegli altri alterano i fatti, credendo di spiegarli, o ci presentano per es. un cardinal Ugolino avversario tenace delle idee francescane, quando tutto le leggende, comprese le *spirituali*, son d'accordo a parlarne come d'un amico e d'un padre di tutti i frati minori. Piuttosto anche quelli che hanno visto giustamente il carattere fin dal principio cattolico del movimento francescano, poichè micidiosi distaccano arbitrariamente e violentemente la figura del Santo dalla storia dei suoi tempi, sono indotti a considerare con troppa rigidità la sua costanza, come se si trattasse della persistenza immutata d'un ristretto nucleo d'idee. Contro di loro han buon gioco gli altri a dimostrare i profondi mutamenti che distinguono i momenti essenziali

della storia dell'ordine. Su l'esame dei fatti lo stato guidato da una più larga concezione, questi sviluppi pratici e ideali, che altri ha interesse a dipingere come le tappe successive di una rapida decadenza, sarebbero apparsi come il risultato d'un'attività comune e molteplice, della quale il Santo è parte soltanto, sebbene notevolissima. Né v'era alcuna necessità d'inventar liti e discordie dove non ce ne furono, quando a spiegare i progressi d'un'idea non sufficienti le condizioni naturali o storiche tra le quali essa deve vivere.

La più recente biografia, che è anche la più vera o bella fino ad oggi, voglio dir quella di Luigi Salvatorelli, può offrirvi un'immagine netta e rilevata di quello che è lo stato presente degli studi francescani. Sebbene anche la sua sia, o voglia essere, soltanto una vita di San Francesco, e non una storia del movimento complesso che dal Santo prese origine, tuttavia il Salvatorelli ha immerso profondamente il racconto dei casi particolari del suo soggetto nel quadro dell'Italia Comunale, o non è a dire quanto la figura del protagonista acquisti di nuova luce, così riavvicinata alla realtà, alla sua realtà. Le figure dei papi e dei cardinali che si muovono intorno a quella dell'Assisiate non sono disegnate con spirito d'antipatia, ma in modo giusto ed umano, come persone vive. Basta leggere le pagine dedicate a Innocenzo III dal Salvatorelli, e confrontarle con quelle corrispondenti del Buonaiuti per esempio, per vedere quale differenza profonda ed essenziale corra fra un libro d'indole storica e un altro d'indole polemica. Il Salvatorelli riafferma ancora lo spirito recisamente e sicuramente cattolico di Francesco, e tocca il punto giusto, e il principale, quando osserva che «egli aveva bisogno assoluto del sacerdote... Non era prete, né intendeva diventarlo (il compilo sua era altro): e solo i preti, egli credeva cattolicamente, avevano i poteri sacramentali. Perciò la sua comunità e il suo genere di vita presupponevano il clero cattolico e il pieno accordo con esso».

Anche la narrazione dell'ultimo periodo della vita del Santo è nel complesso persuasiva ed obiettiva. Senonché quello che, da un punto di vista strettamente biografico può parere rinuncia esclusiva e forzata di Francesco di fronte ad ostilità insormontabili, visto in un quadro più ampio, apparirebbe probabilmente come il risultato dell'attività parziale e della parziale rinuncia di ciascuno degli attori: e, come del Santo, così della curia papale, o dei frati delle varie tendenze. Come sempre, dell'opera di tutti si fece anche questa volta la realtà. Che fu poi una realtà sul serio, o grande, non già, come altri vorrebbe, il residuo d'un'eroica sconfitta.

Quale dunque è l'immagine del Santo e dell'opera sua che gli ultimi e più degni studi ci additano o ci fanno desiderare? Un'immagine più lineare e sincera, più ricca anche se meno drammatica di quella che ci hanno offerta gli epigoni del romanticismo. Ricca di tutta la vita storica complicata e multiforme che la pullula intorno. Togliendo l'artificio degli atteggiamenti taglierli e l'orpello delle immaginarie lotte intime, si priva certamente di ogni sfogo la passione di quelli che non amerebbero San Francesco, se non a patto di non distinguere da Pietro Valdo o da Arnaldo da Brescia. Ma la storia vera guadagna da questa come da ogni altra distinzione. Ed è chiaro ormai che uno dei compiti essenziali del francescanesimo fu proprio quello di tradurre quel tanto che v'era d'ortodosso nel rinascendo spirito di riforma evangelica entro le linee sicure ed eterne della Chiesa: dal che guadagnò certo la Chiesa stessa, che tornava ad abbeverarsi alle pure sorgenti originarie, ma guadagnarono anche quelle idee stesse conquistandosi, pur attraverso deformazioni o moderazioni, un campo d'attività inimmensamente più vasto e più umano di quello offerto a qualsiasi setta di uetici. Così pure un'altra romantica immaginazione scomparso, quando si rifiutò la descrizione a colori cupi ed ostili che i vecchi biografi ci offrivano delle lotte sotterranee dei papi contro l'ideale francescano. Ma noi abbiamo imparato a tempo a diffidare di certe rappresentazioni troppo schematiche e semplici: o la nostra umanità rimane più soddisfatta e si placa meglio nella verità d'un atteggiamento da parte dei pontefici misto di commossa aspettazione e di qualche diffidenza, atteggiamento naturale e illuminato di quella alta saggezza di fronte alla quale San Francesco ap punto volle chinare il capo.

La rappresentazione ideale del Santo scaturirà, anche meglio integrata, quando le figure, che ora stanno nell'ombra intorno a lui, saliranno al primo piano, e avremo una valutazione piena o sicura degli spiriti d'Elia e di Leone, d'Innocenzo, d'Onorio e di Gregorio, e una chiara distinzione dei diversi gruppi che si formarono sin dai primi tempi nell'ordine: valutazione e distinzione, s'intende, dalle quali sia escluso ogni spirito ostile e polemico.

Certamente l'ordine francescano fu ben altra cosa da quello che il Santo aveva pensato all'inizio. Ma neppure perciò è necessario immaginarsi Francesco costretto a rinunciare di giorno in giorno a un frammento del suo ideale: se pur non si voglia alludere a quella rinuncia che ogni uomo fa a tutte le ore dei suoi sogni

in faccia alla realtà ucastra ed arbitra. E soprattutto bisogna abituarsi a considerare che, per quanto grandi e privilegiati siano stati il merito e l'intelligenza del Santo, il risultato finale dell'ordine, risultato grandioso ed effettivo, lo trascende e non fu tutto opera sua. Vi cooperarono, accanto a lui, gli uomini accorsi all'ardore primo della sua chiamata e, sopra ogni altro attivo, la Chiesa.

Tra un concorso di così varie persone e vicende, con il crescer d'una sempre più ricca ed

alta esperienza, è naturale che l'animo di Francesco mutasse, e con l'animo le idee di lui. Ad alcuni parrà che sia in tale concezione smunta l'entità e la grandezza del profeta d'Assisi: ma essi se l'erano immaginati, ma noi invece vorremmo sapere in quale modo e fino a qual punto l'esaltino coloro che lo dipingono come un fanatico ostinato a perseguire un sogno, che essi stessi poi sono costretti a dichiarare irrealizzabile.

NATALINO SAPERNO.

La poesia di Diego Valeri

Nella poesia di Diego Valeri confluiscono, purificati, molti elementi spirituali che caratterizzano l'arte d'avanguardia fiorita in questi ultimi anni d'eresia. La parte che egli assume fra i giovani fu di rispettoso riserbo per la nuova coscienza che si andava formando: ma non mescondeva una certa simpatia che s'ha l'ebboiva, qu'è la, in un timido proposito di fedeltà alla tradizione.

Il suo temperamento si sviluppa attraverso questa loppia esigenza: donde la sua indecisione e la sua aria di scontentezza, che si acqueta solo nell'incontata melodia del ritmo. Le sue intenzioni di rinato classicismo si dissolvono nella fragilità del verso e nella maniera tutta romantica di crear l'immagine e di atteggiarla nel periodo musicale. Egli non possiede la solenne chiarezza dei classici, verso i quali si sente attratto per la nobiltà degli studi anziché per una naturale disposizione a risolvere le esigenze dell'anima entro linee armoniose e decise in cui l'ispirazione s'incarna placidamente e trovi la sua giusta misura. La sua pagina serba tremori e inquietudini non completamente risolti, ed è sostenuta da una intenzione verbale più che da una necessità intima e laboriosa. Ha, però, una sua particolare bellezza che la mette accanto alla più gentile poesia dei nostri giorni, sebbene con poca originalità fra tanto bisogno di aprire vie nuove alla nostra coscienza. Da *Umanità* (1915) a *Crinide* (1919) ad *Arcile* (1924), la poesia del Valeri insiste di più su motivi truci e delicati, non troppo ricchi e complessi, ma pieni di grazia e, qu'è là, resi profondi dalla tendenza a cercare nella vita le tracce del dolore e del mistero. Dolore e mistero senza dramma e, direi, ingombranti: risolti in lieve melanconia. Del dolore l'un Leopardi o del mistero ch'è nella poesia del Pascoli, il Valeri accoglie e intende la parte più semplice: tanto è vero che egli gode di sentirsi triste, ed è più disposto a fingersi che a crearsi un suo dramma, per la cara illusione di vedersi spechiato nelle piccole amarezze quotidiane e di anticipare gli abbandoni della vecchiaia.

La sua melanconia è la melanconia dei tramonti e delle acque lungo i filari ombrosi e dolenti avventure amorose: melanconia di brevi momenti che si scioglie in tenerezza e ignora la profondità d'una lacrima. E lo stupore o l'umiltà di chi si sente sulla terra a cospetto delle meraviglie del mondo e avverte il pulsare del cuore mentre attorno è la grande armonia dell'universo. E' la «gaia tristezza» (s'intitola così il primo libro del nostro autore 1913) di chi si sente amato e comincia a conoscere il turbamento dell'amore con la trapelazione d'un fanciullo che si affacci per la prima volta sul mondo. Che altro può nascere da una realtà così semplice e domestica? Non certo l'acerbo dolore. Solo, a tratti, l'accorato rimpianto per giorni che non sono più e l'amarezza per la «rete di piccole rughe» ch'è intorno agli occhi.

Un accenno di maggiore sviluppo di questo motivo doloroso inserirsi nella realtà idillica e fiabesca in cui di preferenza ama vivere il nostro scrittore, si ha, qu'è là, in tutto l'*Arcile* (in *Umanità* e in *Crinide* c'è ancora odore di favola e d'infanzia) e culmina nelle liriche *Un giorno*, *Perduto amore*, *Sola l'appello* e nelle incantate *Canzonette per Nuvolato*, così notevoli per chi voglia studiare questo poeta fuori della sua consueta sede di quadretti familiari e schizzi di paesi, e, ad ogni modo, in un'occasione opportuna per comprendere come la sua arte vada conquistando una ragione più umana e profonda che non è da scambiarsi con certe equivocate complessità che sembrano lusingarla a proposito di lirico nelle quali è tentata, senza fortuna, la descrizione di paesi particolareggiata e mosca (si vedrà, accennando a *Po*) disingnosa delle sottili pennellate di quattro e sei versi.

Il passaggio dall'utile episodio della strada e della casa, della campagna e dei luoghi amati alla tristezza dell'amore è reso senza inconsueti rivolgenti e senza quegli eccessivi abbandoni alla nuova conquista che sogliono turbare i sogni di poeti ambiziosi e sfrenati.

Tramur, però, che questo piccolo dramma non si allontani alle sue origini (non si dimentichi che per noi l'ispirazione fondamentale del Valeri è da ricercarsi nei componimenti in cui fioriscono soavi profili di donne e occhi agrati di bimbi e in cui cielo e nuvole si specchiano. Da qui nasce tutta la sua poesia, anche quando sembra allontanarsi dalle sue naturali disposizioni) e non diventi «cosmico» perché, allora, si sterilisce, malgrado la vivezza del motivo lirico. Il Valeri è poeta di troppo semplice cuore e di troppo manifeste virtù per potersi adattare nel mistero dell'universo e cantare una

realtà in cui la sua anima, è vero, trova un vago tremore l'ingenuità (tremori di bimbo dinanzi all'Eterno) ma che, certo pesa su lui col formidabile significato storico assunto in esempi colossali di poesia (Leopardi o, in una sfera assai minore, Pascoli) e per l'utile sforzo di trovare un'adeguata espressione nelle sue pagine (es.: *Tramonto*).

L'eterno si dispiega, in lui, in una vaga forma di stupore:

«... nel cui fanciullo nasce improvviso un senso d'infinito e d'eterno...».

Non è, cioè, una nota da cui può prender le mosse una lirica; ma è la finale ansietà d'un inconsapevole cuore di fanciullo. Nella poesia di Diego Valeri tutto ciò ch'è nel mondo e nella vita passa attraverso questo cuore di bimbo meravigliato.

I momenti di dolore e di ansia sono una parentesi non destinata ad avere uno sviluppo maggiore di quello che hanno già avuto con le liriche citate di *Perduto amore*. ecc. anche se torneranno nell'opera futura. Segue che l'ispirazione più costante di questo poeta è di preferenza rivolta, si diceva, ad argomenti tenui e delicati e si attarda di rado in ragioni psicologiche complicate alle quali poter chiedere quel tono di maggior vigore che l'oratoria ambiziosa di chi ignora se stesso.

In via generale, il Valeri non esce dai limiti e dalla grazia solitaria d'una poesia per «album» in cui le notazioni siano tutte essenziali anche se scarse e povere e la cui bellezza è affidata quasi esclusivamente alla semplicità della parola trascelta con gentile gusto e collocata in modo da creare una dolce e ingenua armonia come di vecchi cantari.

Il suo verso non regge al confronto con quello di altri poeti minori: non è mai la sua bella e intatta purezza stilistica che rende necessario ogni voce e ogni movenza, e non è neppure la vigorosa concisione propria del verso italiano. Ed è senza pause interiori in cui la materia poetica trovi la sua riposata melodia e in cui circolino sangue giovane.

In compenso, la sua visione è sempre nitida e s'inquadra in uno sfondo di natura cordiale e pensosa, in cui abbondano l'azzurro e il violaceo o l'oro stinto l'un sole malato, senza, però, che la penultima sia vivace e netta, perché il Valeri preferisce la trasparenza di crepuscolo e di aurora e le ombre della sera, le quali hanno, nelle sue pagine, una funzione specifica in quanto servono a meglio determinare la sua fantasia.

Nelle sue tre raccolte ci sono, per questo riguardo, gruppi di componimenti assai vicini fra loro, sebbene scritti in anni diversi. Questo potrebbe far pensare al poco sviluppo che ha avuto il suo temperamento dai primi esperimenti alle ultime prove. E in realtà, la sua arte non si è mai approfondita e si è lasciata cullare dalla dolcezza monotona delle sue rime, facili e comuni.

Si sente che questa poesia nasce per creare una rima canora: e ignora l'eterno. Non ha piena coscienza della vita e del mistero ch'è attorno: e quando si sforza di rappresentare qualcosa nello svolgimento della civiltà poetica contemporanea per gettare sulla nostra esistenza una sua parola umana e solitaria com'è stato per tutta la nostra grande poesia, rimane imprigionata nell'angustia della sua povertà emotiva e si sterilisce.

Così è in certi «Momenti beethoveniani» o in certi «Preludi» (in *Arcile* come in *Crinide* e *Umanità*) coi quali il poeta tenta di penetrare nel mistero del sogno attraverso l'eco di grandi voci musicali, mentre questo bisogno di superare «la siepe che di tanta parte dell'ultimo orizzonte il guardo esclude» per naufragare nell'infinito, era reso meglio in talune poesie descrittive, ove il colore e il ritmo fanno intravedere non so che pace sovrumana, perché erano una realtà musicale, e le cose circostanti si vedevano di trasparenza leggere in un tutto «odora di mistero».

E, allora si rimpingono i momenti nei quali il Valeri si accontenta di poco e canta in sordina, suscitando quella incantata melodia di ronzioni notturne, che si confonde con lo scioglimento del mare ch'è propria dei suoi quadretti veneziani e di certe strofe scritte con aria di nulla ma in cui è fermata, con delicatezza, la grazia d'una nuvola che s'indora al tramonto (*Pini*) o il fascino di due occhi «più anari degli occhi della sera» (*Tramonto*).

Gli aspetti d'un paese (vasto ed intenso di colori: non più schizzato in sottili e ariosi tinte e in brevi tratti di penna) gli si sfaccellano, frantumandosi: sfumano, perdono la loro forma: come in *Po*, lirica mutevole e sensibile alla

curioso volontà del poeta, in quella quale il paesaggio è soffocato in una prospettiva.

I particolari sono tutti a un medesimo piano, sommersi in un'unica tonalità che rende inerte e uniforme la pagina, malgrado l'ambizione di abbracciare la vastità del piano lombardo e di rendere, con misteriosa eco, la voce amica del Po.

Il verso è senza immagini che gli diano un ritmo, e la topografia dei luoghi si vola in una realtà pigra ed opaca, così lontana, del resto, dalla particolare attitudine di questo poeta di fronte alle cose. Perché il suo difetto essenziale non è nella freschezza delle sensazioni, ma nella maniera di dare concretezza fantastica al mondo che gli tumultua nel cuore.

Dall'inerte vita interiore all'eternità dell'arte, il raminio, per Valeri, è impervio: e la pagina è piena di cose inesprese: più viva e cordiale nel sentimento che vuol cantare auziché nel risultato artistico.

Abbiamo dinanzi un taciturno di pittore con abbozzi svelti e leggeri ma senza la potenza del definitivo. Ecco perché la sua arte nasce o si forma in una sfera d'umiltà e di arieggiamento, con successo, molti e ritmi popolaristici che lo aiutano a narrare vicende di amori leggendari (si legga *Soregina*: nella «Rivista d'Italia» del 15 maggio 1925) o a rifarsi in un'anima primitiva attraverso ingenui e rutilanti pagine di anonimi scrittori («*Umanità* e *Nardella*» *tratt.*, «*L'eroica*» 1927).

Tutto, ciò testimonia un'educazione stilistica poco laboriosa, ma semplice e nativa e può manifestare, nel Valeri, una consuetudine lunga e cordiale con alcuni poeti d'oltre Alpe, Jassmes e Samain.

Nel quadro della nostra poesia novecentesca la sua figura s'inserisce senza eccessivo rilievo e in una luce discreta e tranquilla; ma non sicuro che i parodi di quei «Poeti d'oggi» che si vedono ufficialmente laureati da Papi e Paneruzi, incontrandosi con lui e con le cose fresche e immediate ch'egli ci ha date, sentirebbero il disagio della sua presenza.

G. A. PENITONE.

"Modernissima", Libreria Internazionale 18 Via Convertite - Roma

Ramon Gomez de la Sierra.

Rivelato l'anno scorso da Valery Larbaud all'Europa, Ramon è oggi uno degli scrittori più bizzarri che si possano leggere fra i moderni. Con le sue trenta pagine stilografiche caricate a inchiostro rosso Ramon, aveva scritto, quando a 35 anni è arrivato alla celebrità, una biblioteca.

Scrivere è il suo modo di respirare. Difficile ora la scelta tra la catastrofe dei suoi libri, da cui escono fuori chiassate, strilli, fulmini, lampi e tuoni come da una batteria di effetti teatrali dietro le quinte. A mettervi l'occhio si sceglie il panorama evoluto delle strade di Spagna, e su di esse acrobati che si dondano nell'altezza del quinto piano, su un filo, pagliacci che fanno lazzi sui marciapiedi, uomini mosca che si arrampicano sui comignoli, sorprendendo il suono delle pigre donne di Spagna, i gabinetti dei dentisti e dei medici, le stanze che si affittano a ora, tutto lo spaccato d'una città piena di vita lirica.

OPERE PRINCIPALI

DI

RAMON GOMEZ DE LA SIERRA	
EL RASTRO	h. 22.-
POMBO (Storia del caffè letterario moderno - 2 vol.)	» 40.-
SEKOS	» 20.-
GRIGUERIAS	» 22.-
GRIGUERIAS SELECTA	» 22.-
EL ALBA Y OTRA COSA	» 18.-
VARIACIONES	» 21.-
TODA LA HISTORIA DE PUERTA DEL SOL	» 24.-
EL DOCTOR INVEROSIMIL	» 24.-
LOS MUERTOS Y LA MUERTAS	» 18.-
EL NOVELISTA	» 18.-
EL INDIANISTA	» 20.-
LA QUINTA DE PALMIRA	» 22.-

Traduzioni in francese:	
LA VIEUX BLANCHE ET NOIRE	h. 16.-
LE DOCTEUR INVEROSIMIL	» 16.-
SEKOS	» 10.-
EQUANTILLONS (Estratti di <i>Umanità</i>) esaurito	» 10.-
FANTASMAGORIES (Estratti dalle <i>Crucie</i>) nella rivista «200» anno I. n. 1	» 10.-

La bibliografia completa delle opere di Ramon Gomez de la Sierra è fornita gratis a richiesta.

I prezzi qui sopra esposti essendo soggetti alle variazioni dei cambi non sono impegnativi.

Per il 1927

il Baretto svolgerà più ampio e completo il programma che sarà esposto in un lungo articolo del prossimo numero.

Continuo sull'aiuto di tutti gli amici.

A quanti rimanderanno l'abbonamento entro il 30 dicembre 1926, sarà inviato in dono, dietro richiesta, uno dei seguenti volumi.

F. M. RONGIOVANNI: <i>La ragazza di talento</i>	L. 10
F. M. RONGIOVANNI: <i>La famiglia in amore</i> , commedia	» 6
F. M. RONGIOVANNI: <i>Agnes Bernauer</i>	» 8
O. PRUNAS: <i>Il volto di Salsano</i>	» 10
T. FIORE: <i>L'eco</i>	» 5
A. BALLIANO: <i>Vite di Fantasma</i>	» 10
F. M. RONGIOVANNI: <i>Poesie</i>	» 5
G. SCIENTINO: <i>Centina</i>	» 6

L'ultimo Shaw

Pervenuto all'apogeo della fama e, insieme, della sua perfezione artistica: riuscito a imporre in un ambiente di quadrate abitudini una nuova logica paradossale, soddisfatto in molte delle sue esigenze, un tempo rivoluzionario, da un'epoca vertiginosamente progressiva; — Bernard Shaw pareva, ancora quattro anni fa, chiuso in un circolo ormai compiuto, in una figura prossima ad assumere la rigidità del monumento.

A breve distanza, *Back to Methuselah* e *Saint Joan* hanno convinto i critici e il pubblico di errore. Un nuovo Shaw si è vigorosamente manifestato: la sua arte e il suo pensiero hanno assunto una veste in gran parte diversa, si sono slanciati per vie fin qui non tentate. Non diciamo che la personalità del terzetto sia passata per una totale metamorfosi: nella sua rinnovata linea traspare tutta la struttura antica. Ma il rinnovamento è così esplicito e importante, che mette conto di studiarne i punti fondamentali. Due documenti in gran parte autenticati permettono all'analisi di penetrare abbastanza finemente in profondità: e sono le due prefazioni supplissime ai due drammi che rappresentano questa nuova fase.

La religione del darwinismo

La lunga giustificazione del *Return to Methuselah* vuol essere una piccola storia spirituale dell'Inghilterra in genere e di Shaw in specie nell'ultimo cinquantennio, sotto l'angolo visuale della diffusione delle teorie evoluzionistiche.

Veramente è così, che il darwinismo e il neo-darwinismo hanno avuto nel loro paese d'origine un significato intimo non avvertito né assimilato altrove. L'antitesi fra evoluzionismo e tradizione biblica, che per noi ebbe la fugace importanza di un nuovo scontro dopo mille tra scienza e teologia, ha assunto per gli inglesi il valore di un profondo dibattito religioso. Pare, del resto, che la categoria della religiosità si sia assicurata nel loro spirito una prevalenza assoluta. Il darwinismo, pertanto, con le sue filiazioni e i suoi derivati, è stato in Albione uno «apertura di breccia per uscire dal chiuso recinto della Scrittura in campagna aperta, ma l'edificazione di un altro fortissimo di opinioni e di argomenti di fronte a quello del *Pilgrim's Progress* e della *Reverend Version*. Lo spirito anglicano ha impresso alla sua nuova creatura lo stesso suggello che diede già al protestantismo o all'imperialismo sotto il regno della regina Betsy, al parlamentarismo sotto il regno di Giorgio IV.

Si comprendono i tormenti di Shaw in questo letto di Procuste della scienza ortodossa, e la sua pronta comparazione dell'uno con l'altro letto (quello della religione) Shaw è un neo-darwiniano in tutta regola e si è fatta e sgomitata la sua coscienza evoluzionistica con meditata elaborazione: non sfuggono però alla sua critica o alla sua ironia le contraddizioni che la nuova religione implica non meno dell'antica. Soprattutto lo affligge l'inevitabile constatazione che l'evoluzione progressiva della specie umana, per quanto possiamo prospettare, è la traiettoria, rappresenterà una regressiva eliminazione di tutti quei valori che per ora fanno l'umanità infelice a un tempo e grande. Tuttavia egli è convinto che il darwinismo rappresenti una grande idea, la cui affermazione concreta nei più vari campi della vita è destinata a rinnovare l'umanità.

Se, Bernard Shaw, la sofferenza di chi contempla uno spumeggiante rivo e insieme intravede l'immobile attega delle rocce nel fondo: perché così appunto attende per lui lo spirito mentre il divenire si svolge. Ma il contrasto non lo abbatte, poiché alimenta di ricchezza la sua ironia: e così egli può, con ferma fede, proclamare che la dottrina evoluzionistica muterà faccia anche all'arte e la risolleverà alle altezze del teatro greco.

Tormenti di un poeta senza poesia

I veri tormenti di Shaw sono nel senso della sua incapacità di tramutare l'ironia in lirica, l'analisi delle contraddizioni e l'affermazione della fede in poetico impeto: dolorosa inquietudine di cui patì già un altro grande scrittore inglese, per qualche verso suo precursore e maestro, Giovanni Swift.

La grandezza del disegno epico di *Back to Methuselah* e la squisita coscienza dei vari drammatismi affrontati in ogni momento dell'evoluzione umana non tolgono che vi manchi di frequente il respiro là dove la commedia si fa tragedia, è lo spirito delle nuove dottrine dovrebbe, secondo l'aspirazione del poeta, elevare la scena shawiana a sublimità sofocle. Il desiderio della poesia è una delle caratteristiche più salienti delle ultime opere di Shaw: ma in pari tempo è l'inerminata più forte nella loro solidissima costruzione, appunto perché è un desiderio e non una realtà.

In tutto il teatro del nostro era già latente

un sofferto conato: l'impostazione drammatica delle tesi tendeva a smuovere i loro angoli con più delicati contorni. Senonché il cervello di Shaw, essenzialmente intellettualistico, trasformava ogni cosa, senza residuo, in problemi dialettici. La stessa utopia socialista si raffreddava e si logicizzava sotto il gettito continuo dell'ironia. Ma ora invece i due elementi, il poetico e sentimentale, il logico e ironico, sono di forze più uguali; e la profonda idealità dello scrittore, la sua sensibilità concreta, il suo interiore fuoco romantico si affacciano dallo quinto più largamente. Pure, l'usata forma ancora imprigionata, sia pure soltanto in parte, queste energie; e il sorriso di Mefistofele continua a spuntare fra le profezie di Faust.

Tanto nella satirica finzione dei «Fratelli di Barnaba», che occupa al gran parte dell'insinuazione del *Matusalemme*, quanto nell'apocalittico finale culminante con le stupende parole di Lilith sopra i destini della vita non è difficile ravvisare l'istessa inquietudine. L'identica oscillazione tra due poli contrari. Dovrebbe ora vincere la forza del segreto mistico, del *sensus inexpresso*: ma resta tuttavia equilibrata dalla chiarezza della ragione, e cioè vinta ancora una volta nel suo sforzo di dominare il dramma e di farne un poema. I personaggi simbolici dell'ultima parte riescono, sì, a sollevarsi da terra sopra un piano di immateriale lucidità, di evanescenti sfumature: ma le loro parole hanno ancora il peso terrestre e le diritte scaltature scolpite dal dubbio e dalla critica.

Egualmente l'epilogo della *Santa Giovanna*, in cui dovrebbe operarsi una consimile trasfigurazione tragico-lirica, conserva in pieno tutto il tono del grottesco di Shaw, che vuole tanto irritare i suoi avversari.

Astaroth e la Santa

E vedete Shaw alle prese con il problema di Giovanna d'Arco. Nessun dubbio che il suo punto di vista sia il più equilibrato e corretto di quanti mai ne sono stati scelti e difesi per considerare la Pulcella; nessun dubbio che protagonista, ambiente storico e ambiente umano siano stati ben colti, individuati, sintetizzati — per ciò che poteva valere in teatro (parliamo, si capisce, di un teatro molto letterario) e da parte di un artista.

Il Shaw della prima maniera ci avrebbe favorito sopra un bel *pastiche*, e il suo anaro rito si sarebbe perfettamente adagiato nelle pieghe di un *play* di sapore elisabettiano. Adesso egli ha sentito invece in Giovanna un problema complicatissimo, tutto intrecciato attorno a una semplice e unitaria figura, — e insieme si è innamorato di questa semplicità e unità centrale. La poesia (nel doppio significato, realistico e soggettivo, di questo termine) della fanciulla eroica ha toccato il cuore del vecchio ironista, anzi ne è scaturita come una rivelazione.

Ma egli non è, di fronte a lei, né il fiero demolitore di un tempo, devoto delle ascerbe verità e delle sgradevoli constatazioni, né un nuovo cantore ricco di ingenua vena: compreso di gentile venerazione e di affettuosa simpatia per la verginità senza macchia, per la puerile audacia della fanciulla orleanese, o proteo ad afferrare il palpito di questo cuore ingenuo, — non dimentica tuttavia gli usati accorgimenti e le vecchie mulizie.

Si pone, infatti, Shaw a interpretare Giovanna con un arsenale di dilemmi, di dubitazioni, di teologie sottigliezze, che lo mettono senz'altro nella posizione di Astaroth, il diavolo buono e sapiente ma ribelle a Dio. E la paterna benevolenza con cui egli si prelude a cuore le sorti della liberatrice della Francia non basta a nascondere la piega pungente della bocca che pure dice le parole della pia esaltazione. Mancando così il cemento della sintesi poetica, appaiono agli occhi di tutti le saldature del faticoso edificio: come, per esempio, un forte movente dell'interesse di Shaw per la santa sia il fatto che da lei furono battuti proprio gli Inglesi; e come egli traguardi, attraverso una prospettiva abbastanza esatta del Quattrocento, a un Medioevo ingenuamente romantico che si sovrappone a quella prospettiva e le dà quel colore di paradosso che ha acconciato quasi tutti i critici, — e come la sua preoccupazione di scuotere nettamente tanto da Franco quanto da Mark Twain nasconda in realtà il disagio che nasce da una contaminazione. Soprattutto, di pagina in pagina noi assistiamo a un soffocato diverbio fra Astaroth volterriano impenitente e Astaroth pentito: donde quell'impasto di sublime e di buffonesco, tra scenari spettacolosi e piccoli giochi di scena, che non a torto è stato imputato alla *Saint-John*.

Drammatica spirituale

Pure, noi persistiamo a credere che i due ultimi drammi di Shaw rappresentino qualche cosa di positivo nella storia della sua attività: e non materialmente soltanto. Occorre, per intendere questo loro valore, rendersi conto che siamo di fronte a una tradizione letteraria e, in

particolare, a un atteggiamento individuale che molto si discosta da quella forma ideale dell'arte che noi siamo arrivati a svizzerare e che effettivamente oggi domina le letterature del continente. Gli inglesi non hanno mai operato alcuna distinzione (se ne eccettui il mondo artistico di Shaw, che è fuori classe, e la fredda e insapore classicità di Dryden e segna) fra la poesia e i problemi morali e religiosi: anche i maggiori bardi e trovieri del suolo d'Albione, anche Shelley cuore dei cuori e il melodioso Thomas Moore, sono stati sempre ad un tempo moralisti e poeti. La profonda coscienza religiosa della stirpe anglosassone imprime ineluttabilmente un carattere riflesso alla sua letteratura: il senso della prosa e della poesia non vi può fiorire senza un terzo senso, che è quello del contenuto intellettuale. Lettori e autori sono in Albione ad uno stesso grado malati di questa fortificante e prospera infusione del bene nel bello, della verità nella grazia. Era, su altre basi, anche la malattia dei Greci e del Medioevo cattolico, di Eschilo e di Dante.

Ma lasciamo per ora insolito il problema che nasce da questa considerazione (e che si può forse risolvere senza senotere i nostri più fermi concetti, ma solo raffinandoli e ritoccandoli): accentuiamoci di far notare che essa illumina abbastanza la recente fase di Shaw. Questo fiore critico del suo tempo, spietato Giovenale del nuovo secolo e ostinato assertore di un libertario sistema di idee, si è rimesso in sostanza, schenno a suo modo, sulla linea della grande letteratura di cui era superbo ribelle e vi ha riversato tutte le forze acquisite nella diuturna e solitaria secessione. Che i termini in cui si è convertito costituiscano ancora uno scandalo per i farisei del suo paese, non importa: la conversione è avvenuta. E tutte le deficienze che s'ian venuti abilitando nelle opere prese in

esame sono semplicemente la documentazione di questa crisi di indirizzo artistico. Si capisce che trasferendosi in pieno sopra le fondamenta della tradizione l'arte del vecchio satirico non poteva a meno di senotere ad stessa e le fondamenta.

Ciò che è nato da questo movimento si potrebbe dunque definire come una nuova drammatica, di carattere strettamente «spirituale», nel senso che danno a questo termine i compari di Shaw, usando per designare alcuni di più intimo alla vita dell'uomo che non sia colto dalle consuete determinazioni religiose, morali, politiche della nostra coscienza. Distrutto e dissolto queste determinazioni nella sua passata opera di demolitore, Shaw si è affacciato a quel mondo intimo e ha capito che qui la demolizione cessava e doveva cominciare la costruzione e la rivelazione. *Back to Methuselah* e *Saint-John* hanno invece un andamento di libri misterici sopra i valori nascosti dell'«io». Il signor Barnaba che in un anno press'a poco della nostra era pensa di poter prolungare a piacimento la vita umana o di donare la durata secondo leggi matematiche, o la sognante guerriglia che passa senza fatica dal passato nella soglia regale, dal mantello di *bergère* benestante all'armatura di cavaliere: tutti e due sono manifestazioni di un infinito e indefinito mistero, che s'incarna in mille forme o in nessuna si esaurisce, anzi neppure si concretizza.

Questo mistero è l'ambiente della nuova drammatica shawiana, che tenta, ardita e temeraria, di dimostrarlo con i suoi raffinati artifici, ma anche è penetrata dalla coscienza che questi artifici son vani e che per comprendere bisogna venerare.

Questo mistero è il nuovo mondo di Shaw.

SANTINO CAHAMELLA.

Un paradosso di B. Shaw:

«L'evoluzionismo nel teatro»

Sulla scena — la commedia, come arte distruttiva, derisoria, critica, negativa, tenne il teatro aperto mentre la tragedia sublime periva. Da Molière a Oscar Wilde abbiamo avuto una serie di autori comici che, se non avevano da dire nulla di fondamentalmente positivo, erano almeno avversari alla falsità e all'ipocrisia, e non solo, secondo le loro proteste, *catipabant ridendo mores*, ma, per usare le parole di Johnson, andavan purgando le nostre menti dalla rozzezza nativa e così mostrando in presenza dell'errore, una inquietudine che è il più sicuro sintomo della vitalità spirituale. Frattanto il titolo di tragedia era assunto per drammi in cui tutti venivano ammazzati all'ultimo atto, proprio come, a dispetto di Molière, si chiamavano commedie azioni sceniche in cui tutti all'ultimo atto si sposavano. Ora, né tragedie né commedie si possono comporre in obbedienza a un precetto che fissa soltanto gli ultimi momenti dell'ultimo atto: Shakespeare non trasse *Amleto* dal suo eccidio finale, né la *Didonea* notte dal matrimonio con cui si chiude. E neppure poteva farsi consapevole iconografo di una religione, perchè non aveva religione. Perciò doveva esercitare i suoi straordinari talenti nella dilettosissima arte dell'imitazione scenica, dandoci la famosa «delineazione di caratteri», che rende i suoi drammi, come i romanzi di Scott, Dumas, Dickens, così deliziosi. Ancora, egli sviluppò quella curiosa e disensibile foggia di costruirsi un rifugio dalla disperazione mascherando da scherzi la crudeltà della natura. Ma con tutte le sue doti, resta il fatto che egli non trovò mai l'ispirazione per scrivere un dramma originale, ma solo ripulì vecchie scene, e adattò al teatro leggende popolari e capitoli di storia tratti dalla *Cronaca* di Holinshed e dalle *Vite* di Plutarco. Tutto ciò egli fece (o non fece: poichè vi sono quantità negative nell'algebra dell'arte) con una audacia che dimostrò quanta distanza fosse tra il suo mestiere e la sua coscienza. E' vero che egli non prende mai i suoi personaggi dalla leggenda che ha tolto in prestito, perchè faceva meno fatica o più vanto a crearli nuovi di zecca: ma nondimeno egli accumulò gli assassini e le malvagità della leggenda sulle sue proprie creature sostanziate di nobiltà senza la cui scrupolo né cura alcuna delle incongruità che ne possono venir fuori. E' continuamente il suo bisogno vitale di una filosofia lo spinge a cercarsene una col metodo strettamente professionale di introdurre filosofi quali personaggi nei suoi drammi e di render filosofi i suoi eroi; ma quando vengono sulla scena essi non hanno alcuna filosofia da esporre, sono soltanto dei pessimisti e degli schermatori, e i loro pretesi discorsi filosofici occasionali, come quello sulle sette età dell'uomo e il soliloquio sul suicidio, lascian vedere in quali tenebre profondi restasse Shakespeare rispetto al vero significato della filosofia. Egli si enervò per forza in mezzo ai più grandi drammatisti senza aver messo piede una sola volta nella regione in cui son grandi Michelangelo, Beethoven, Goethe e gli antichi poeti tragici ateniesi. E non sarebbe grande per nulla se non fosse che aveva abbastanza religione per avvertire che la sua posizione arti-

giosa era disperata. La sua più grande opera, il *Te Lear*, sarebbe soltanto un melodramma se non fosse per il suo espresso riconoscimento che, se nulla più vi è a dire dell'universo di quanto può dirlo Amleto, allora «come lo mosche per i ragazzi scontenti così noi siamo per gli dèi: essi ci neccedono per loro diletto».

Da Shakespeare in poi, gli autori drammatici hanno continuato a lottare con la stessa mancanza di religione; e molti di essi furono costretti a diventare semplici sfruttatori di sensazioni più alte, non potevano trovare materia migliore. La Congrega a Sheridan furono così sterili, nonostante il loro spirito, che fra tutti non riuscirono a mettere insieme quanto rampollò dalla sola vita di Molière: e tutti ebbero (senza senza ragione) vergogna della professione loro, e preferirono essere considerati come puri e semplici uomini alla moda con una piega di stravaganza. L'unica anima che si salvò in quel pandemonio fu Goldsmith.

I maestri dei miei contemporanei (ora tutti veterani) spulzicarono problemi sociali secondari piuttosto che scrivervi integralmente: senza altro più vasto scopo che quello di guadagnarsi denaro e fama. Uno di loro mi confessò il suo sentimento d'invidia verso gli antichi tragici greci perchè gli Ateniesi chiedevano loro non più qualche «nuovo e originale» travestimento di quella mezza dozzina di situazioni sfruttabili in cui consiste il teatro moderno, ma il più profondo insegnamento che rinvenissero a trarre dalle famigliari e sacre leggende del loro paese. «Mettemmo tutti — diceva — a scrivere una *Elettra*, un'*Antigone*, un'*Agamemnone*, e facciamo vedere quel che sappiamo evarne».

Ma egli non ne scrisse niente, perchè queste leggende non sono più religiose: Afrodite e Artemide e Poseidone sono più morti delle loro statue...

Anche i giganti del dramma moderno, Ibsen e Strindberg, non ebbero da offrire al mondo maggior conforto di noi: anzi molto meno; perchè essi ci rifiutavano anche la consolazione shakespeariana e dickensiana del ridere della sventura, accuratamente denominato «solievo comico».

E i nostri emancipati giovani successori si beffano di noi, molto ragionevolmente. Ma neppure essi sapranno far meglio finché il dramma rimane pre-evoluzionistico. Basta che considerino la grande eccezione di Goethe, che, non più ricco di Shakespeare, Ibsen o Strindberg in fatto di talento specifico per l'arte drammatica, era tuttavia nell'empireo mentre essi affrolano i denti con furia impotente giù nel fango, o tutt'al più trovano un acido godimento nella ironia del loro attributo. Goethe è olimpico, gli altri giganti sono infernali in ogni cosa salvo che nella loro veracità e nel loro ripudio della irreverenza del loro tempo: sono, cioè, amari o disperati. Non è questione di semplicità date se si nota che Goethe era evoluzionista già nel 1830, e molti autori drammatici, anche dei giovani, sono a tutto il 1920 ancora non tocchi dal principio dell'evoluzione eretica. Ibsen fu darwinizzato fino al grado di sfruttare l'ereditarietà sulla scena a quel modo che gli antichi tragici ateniesi vi usavano lo Eumenidi; ma nei suoi drammi non v'è traccia di alcuna

fede o conoscenza della evoluzione creatrice come dato scientifico moderno, sebbene l'aspirazione poetica sia abbastanza chiara nel suo *Imperatore o Galileo*: o almeno una delle più grandi caratteristiche di Pösen è quella che niente era valido per lui se non la scienza, egli si lasciò dietro come un sogno utopistico quella visione del futuro che il suo Romano chiama

«il terzo impero», quando si dedicò tutto alla sua seria compenetrazione della realtà in quei drammi di vita moderna con cui inondò l'Europa e ruppe le polverose vetrate di ogni mal ridotto teatro da Mosca a Manchester.

BERNARD SHAW.

(Back to Methusalem, preface).

La giostra dei pugni

Di un nuovo secolo e dei suoi profeti.

Il primo *calier* di «900» ha messo finalmente l'anima in pace agli assottiti di novità: l'osso è alquanto polpato, o i cani possono rodere a piacere.

Per cento nostro, non vi abbiamo trovato nulla da rosicchiare, e preferiamo giocare a rimbalzello. Duecento pagine di letteratura «europea» sono ancora abbastanza leggere. Avendo anzi tenuto dei mattoni, queste le troviamo leggerissime: e di tanto risultato facciamo la nostra congratulazione all'omice Bontempelli.

Ma saltiamo di più pari la vetusta discussione sul novecento o il diritto di priorità nella scoperta e la legittimità della scoperta stessa. La priorità spetta invero al calendario, o la legittimità è data nel libero arbitrio della critica.

Così non facciamo neppure gran caso della preclibata inviolazione di tradurre tutto in francese. Senza dubbio la novella di Bontempelli che apre il «calier» ci ha perso parecchio a passare dal testo italiano comparso sul «Corriere della Sera» al testo francese di «900»; e riesce sorprendente la versatilità del signor Audisio, che traduce tutto e di tutti con il medesimo stile e la più indifferente maestria che si possa immaginare. Tuttavia Philippe Soupault e Pierre Mac Orlan stanno meglio nella loro lingua originale che se fossero messi in cattivo italiano; e Georg Kaiser si può benissimo leggere in francese. Quanto agli italiani, alcuni vi guadagnano un certo decoro che probabilmente non era nella loro prosa originale. E di fronte alle intenzioni dichiarate di propagandare pratica delle nuove idee, il quesito teorico sulla possibilità di tradurre opere d'arte viene rinviato e riassorbito in altri più urgenti.

La prima constatazione importante è che l'europeo «900» ha un colorito, almeno da questa prima prova, fortemente provinciale. Ripe: Sei decimi di ambiente letterario romano, un decimo di cultura milanese, tre decimi di scappate poetiche; e avrai la miscela. Bontempelli si è scelto bene, senza dubbio, i suoi collaboratori: ma non facciamo nessun torto né a lui né a loro se giudichiamo che siano tutti scrittori troppo di second'ordine per bandire un verbo all'Europa. La rivista viene ad essere l'interludio di due antologie: una di modesti ma onorati prosatori italiani, e una di famosi, ma spessuti autori stranieri. E anche nell'interludio, quali incrinature!

Si passa da un certo accordo Bontempelli-Mac Orlan-Soupault a una dissonante elegia tragica di Georg Kaiser; Bruno Barilli, Corrado Alvaro, Antonio Aniano, Alfredo Spina possono ben fradersi insieme: ma che cosa hanno da fare con James Joyce? Questi sbalzi sembrano costituire l'ossatura della rivista, e ci si domanda se anche essi non facciano parte del programma.

Ma il programma gravita tutta sulla questione del secolo: bisogna cominciare un secolo nuovo, o meglio plasmarlo, poiché esso sarebbe già cominciato un po' dopo la guerra. Fino al 1914 saremmo dunque rimasti in pieno Ottocento, indice l'idealismo. Questo idealismo, dico Bontempelli, distrusse il mondo materiale, e infatti eroicamente dagli ultimi residui del romanticismo: poi idealismo o romanticismo consumarono anche se stessi nel rogo della guerra. E su questo rogo spirava la seconda epoca della civiltà europea, l'epoca romantica, che va dal Cristo ai balli russi. Ora il ventesimo secolo deve ricostruire: non rifare ciò che è stato distrutto né, quindi, essere neoclassico o neocattolico, ma ricostruire a nuovo il tempo e lo spazio, cioè la realtà del mondo materiale distrutta dall'idealismo nelle sue forme vecchie e viviate. Una volta ristabiliti tempo e spazio, al loro posto, nel loro valore obiettivo e assoluto, materia e spirito si scioglieranno nella presente ibrida mescolanza e potranno di nuovo comporsi e combinarsi in armonie infinite.

Questa ricostruzione dev'essere fatta non dalla filosofia, che non può abbandonare le sue conquiste (meno male), ma dall'arte: e la possibilità della ricostruzione per opera dell'arte sta nella sua capacità di creare immagini o miti, conferendo loro una realtà propria, — la quale capacità oggi è straordinariamente sviluppata e legittima appunto l'indifferenza di «900» alla lingua, cioè alla forma esteriore. Immaginazione e fantasia «il mondo delle immagini che verrà senza tregua a fecondare e arricchire il mondo materiale» e la folla dei miti che ardientemente e rischiosamente l'arte produrrà, ci daranno la realtà nuova, ci restituiranno l'infinità dello spazio e del tempo, — l'eternità.

Analizziamo un momento questa capricciosa sintesi di definizioni a colpo di pistola e di speranzosi progetti: sia pure senza sorridere degli strafalcioni filosofici, perché Bontempelli è troppo intelligente per credere sul serio che l'idealismo abbia distrutto il mondo materiale, e

creato di fare il vuoto dov'era il pieno. (Tanto è vero che egli protesta di voler lasciare in pace la filosofia). E allora troviamo subito che due elementi in piena opposizione tra loro costituiscono il nerbo del ragionamento surriferito: uno, l'aspirazione al paradiso contemplativo dello spazio infinito («a tre dimensioni») e del tempo eterno, reattuiti alla loro piena obiettività; l'altro, l'amore romantico e cavalleresco dell'avventura poetica, della generazione di miti a gettito continuo, creatura e cibo della fantasia. Che significa il primo elemento? Transcendenza della realtà allo spirito, celebrazione dell'oggetto posto contro o sopra al soggetto: puro romanticismo. E il romanticismo dovrebbe in poche parole, rigenerare il classicismo. Tutto questo non è altro se non una di più fra le tante soluzioni meccaniche dell'antitesi classicoromantica, le quali ormai formano un rosario interminabile — e altrettanto inutile.

Singolare davvero l'ingenuità dell'allegro Bontempelli, che si erige a demiurgo disponendo di così scarsi materiali!

Ma veramente dell'ingenuità non ci scandalizziamo gran fatto, perché essa oggi è tanto comune fra letterati che non sarebbe male una ripetizione di quella docile filosofia, che capitò loro addosso vent'anni fa, e di cui Bontempelli serba così buon ricordo da credere ancora che l'arte possa sostituirsi alla filosofia nel costruire teorie e mondi.

Non dell'ingenuità, dunque, ci scandalizziamo, ma della prosopopea dell'uomo che chiude il suo manifesto con una frase di questo genere: «En regardant le dix-neuvième siècle, le vingtième doit s'efforcer d'adopter une attitude de mépris».

L'uno dei Verri.

Autodidattismo

Nell'esaltazione che ancora si fa dell'autodidattismo, concorrono tre cause. La prima di esse è dovuta «al mito della primitiva verginità spirituale dell'uomo che l'operaio, in quanto soggetto meno corrotto dalla civiltà, dovrebbe avere», messo in circolazione da Jean Jacques; — la seconda, all'umanitarismo dei sociologi tipo secolo XIX, vedente nell'operaio un angelo decaduto che faticosamente (l'ottimismo): «A intati che Dio l'aiuta» dello Smiles) riacquista il perduto paradiso; — la terza, alla stanchezza prodotta nei lettori e spettatori dalle opere degli artisti «normali», che fa sì che non appena un artista «anormale» viene alla luce, verso di esso si corre, per il piacere che dà l'esotico sapore dei frutti d'eccezione.

A queste tre cause che in definitiva si riducono ad una sola, alla prima, della quale le altre due non sono che derivazioni, è dovuta la più parte della reputazione degli «autodidatti», all'attivo dei quali vengono messi gli «inizi di carriera», i «disagi sofferti» e le lotte sostenute. La retorica «operaistica» del secolo umanitario che qui fa velo impedisce di vedere i disagi e le lotte di altra natura, ma di non minore intensità che debbono soffrire e sostenere i «professionisti delle lettere» (per non parlare che di questi), per arrivare ad essere quel che sanno essere il loro vero sé; cioè a dire, degli scrittori; cioè a dire «degli uomini vivi».

Ancora si crede che la fatica sia solo quella che si fa lavorando coi muscoli in occupazioni cosiddette «materiali», perché ancora si ignora che così sia la fatica.

Non si vuol capire che la fatica durata dagli scrittori «laureati» contro le falsità di vario genere apprese sui banchi di scuola, è identica a quella sostenuta dagli scrittori «auto didatti» contro le contrarie vicissitudini loro offerte dalla vita.

Questa incomprensione è precipuamente dovuta al concetto che la maggioranza della gente ha del «letterato», che viene, qui in Italia, ancora pensato nelle astriche forme dell'Arcade e del disertatore erudito e filologo, e fuori, in quella dello scrittore «descrittore», esclusivamente intento a ritrarre il mondo e gli uomini «come sono nella loro empirica naturalità».

Nonostante il Romanticismo, si è alieni dall'ammettere che l'artista... è un creatore in grado di trasformare la materia inerte in spirito vivo: si preferisce continuare a considerarlo secondo i vecchi ricordi concetti, una brutta copia dei quali sono le moderne preziosità dei nostri decadenti alla francese, che quale un gioco considerano l'arte, e quali prestidigitatori gli artisti.

L'elemento etico implicito nello sforzo che l'artista fa per vivere gli ostacoli suoi man parantesi davanti a lui per impedirgli il possesso del «qualché» in cui la vita consiste, e ciò che dovrebbe chiamare «la fatica», la quale è son-

pre meritoria qualunque siano gli oggetti che la rendono necessaria e mediante i quali si esprime: che è indifferente ai chiamino sacchi da rimuovere, o false regole da infrangere; miseria da vincere, o pregiudizi morali dai quali liberarsi; — negli uni come negli altri casi non trattandosi d'altro che di combattere la falsa vita che l'artista creatore sente viciosa quale vera morte, finto che una «cosa» gratuitamente da «altri» ricevuta, rimane; o finto che collo sforzo non l'ha vinta e non l'ha fatta diventare «viva e sana», mediante un'opera d'arte che tutta la redima e trasfiguri.

L'identità dello sforzo ricordato renderebbe, da sola, incoincidente la distinzione che tuttavia si fa degli artisti in «autodidatti» e «laureati»; se un'altra ragione ancora non la dimostrasse tale.

A stretto rigore si potrebbe parlare d'autodidattismo nel solo caso che Adamo rinascesse ai nostri giorni, e non potesse valersi dei benefici che la civiltà offre; nel solo caso cioè che dovesse ab initio fundamētis rifare la storia, le varie tappe dall'umanità percorsa ripercorrendo, sino ad arrivare ai nostri giorni.

Ma poiché invece nel Jack London, né Parnit Istrati, né nessuno di tutti gli altri scrittori «autodidatti» è questo redivivo Adamo e tale altra fa percorso, è necessario riconoscere che altrettanto che gli scrittori «laureati» si sono avvantaggiati delle cognizioni e condizioni da loro trovate nel «mondo» in cui sono nati; al modo stesso che gli uni come gli altri, in quanto artisti, tale «mondo» hanno dovuto combattere per giungere all'espressione della loro intimità, che è per loro il «vero mondo», e per noi la sola così che conta.

Scomparsa la falsa distinzione, dev'essere di conseguenza scomparire gli umanitaristici sentimentalismi di quei tali che dicono: «E' vero che nei *l'agabardi* ci sono delle pecche, ma non bisogna tuttavia dimenticare che allora quando li scrisse il Gorki era facchino», esclusivamente perché, tratti in inganno dal fatto che l'uomo di nome Peskow che per vivere doveva lavorare in qualità di facchino era una stessa persona colto scrittore Maxim Gorki; non considerano che per quest'ultimo la sua sociale condizione era una delle contrarie vicissitudini da vincere, era il «dato» contro il quale «doveva» lottare per affermare la «sua» intimità.

Che aiutava altro, ed era diversa dalla manuale fatica che l'uomo Peskow doveva sostenere per vivere; e che ai lettori dei romanzi e delle novelle dello scrittore Gorki, non interessava né allora, come ai lettori dei Villen non interessano i suoi delitti, ed a quelli di Verlaine la sua pederastia.

Si racconta che Goethe rispondesse, ad un duto amico che gli esprimeva i dubbi allora correnti alla storiografia della persona di S. Giovanni Evangelista: «Che importa se sia o no esistito un uomo chiamato Giovanni il quale sia stato o no l'autore del quarto Vangelo: — ciò che importa è che il quarto Vangelo sia stato scritto».

Poiché appunto quello che importa è l'opera e non l'artista; il quale per vivere può fare il facchino ed altro, ma non si farà valere per ciò quando scrive, ma si farà esclusivamente valere per la sua arte di scrittore che sarà buona se è buona, e sarà cattiva se è cattiva; senza diritto, nei riguardi della critica del pubblico a speciali indulgenze.

ARMANDO CAVALLI.

Questa nota di Cavalli rinnova l'impostazione di un problema che fu molto discusso qualche anno fa e poi lasciato cadere: il problema, cioè, del valore della cultura. Sarebbe utile che la discussione continuasse: una continuata, per nostra cura. Vogliamo che tra le forme di raffinamento dell'autocritica letteraria sia anche questa: più o meno del concetto di cultura; non ne può fare a meno un movimento come il nostro che mette in prima linea la personalità dello scrittore. Soprattutto si deve bene intendere il profondo significato etico di questa indagine sulla formazione dello spirito artistico, e la sua stretta connessione con i problemi morali della cultura. (S. C.).

Filosofia e poesia filosofica

La philosophie, si l'on en déduit les choses vagues et les choses résumées, se ramène maintenant à cinq ou six problèmes précis en apparence, indéterminés dans le fond, niabiles à volonté, toujours réduites à des querelles linguistiques, et dont la solution dépend de la manière de les écrire. Mais l'intérêt de ces nombreux travaux n'est pas si amoindri qu'on pourrait le penser: il réside dans cette fragilité et dans ces querelles mêmes. C'est-à-dire dans la débilité de l'appareil logique et psychologique du plus ou plus subtil qu'elles demandent qu'on emploie; il ne réside plus dans les conclusions. Ce n'est donc plus faire de la philosophie que d'émettre des considérations même admirables sur la nature et sur son auteur, sur la vie, sur la mort, sur la durée, sur la justice... Notre philosophie est définie par son appareil, et non par son objet.

Elle ne peut se séparer de ses difficultés propres, qui constituent sa forme; et elle ne prendrait la forme du vera sans perdre son être, ou sans corrompre le vers.

Parler aujourd'hui de poésie philosophique (finco en invoquant Alfred de Vigny, Leconte de Lisle, et quelques autres), c'est naivement

confondre des conditions et des applications de l'esprit incompatibles entre elles.

N'est ce pas oublier que le but du colui qui s'écrit est de fixer ou de créer une notion, — c'est-à-dire un pouvoir et un instrument de pouvoir, cependant que le poète moderne essaye de produire en nous un état exceptionnel au point d'une jouissance parfaito...

PAUL VALÉRY.

G. B. PARAVIA & C.

Editori-Librari-Tipografi

TORINO-MILANO-FIRENZE-ROMA-NAPOLI-PALERMO

ANDREA DELLA CORTE

Antologia della storia della musica

«Scopo del volume fu quello di riunire, in «cronologia successione, pensieri di reputati «studiosi, tedeschi, francesi, inglesi, sulla musica, dalla Grecia antica a quella moderna, «riunendo così profittevole non agli eruditi, «che conoscono le fonti bibliografiche, ma agli «studenti zelanti e agli amici della musica desiderosi di spingere un poco lo sguardo, oltre «i confini necessariamente angusti dei manuali «letti, sui vasti panorami storici, sui più «interessanti periodi, e di gustare la storia così «come un sommario libro non consente» (Dalla prefazione).

Volume di 555 pagine, prezzo L. 36.

ANDREA DELLA CORTE

Disegno storico dell'arte musicale

con esempi

E' il necessario complemento della «Antologia della Storia della Musica» in quanto espone sinteticamente il divenire dell'arte musicale dall'antica Grecia fino ai giorni nostri, offre la possibilità di inquadrare le visioni critiche in quella raccolta.

Volume di 182 pagine, prezzo L. 13

A. DELLA CORTE e G. M. GATTI

DIZIONARIO DI MUSICA

Oltre la precisione dei dati biografici e l'ampiezza delle biografie, desunte dai più recenti e documentati studi di ogni nazione, il Dizionario reca elenchi completi delle opere dei maggiori autori del passato o dei moderni, con l'anno in cui l'opera fu scritta, per qual voce o strumento, con il numero progressivo dell'edizione. Non mancano riferimenti ai letterati ed ai filosofi che occuparono della musica, notizia dei più importanti esecutori, sintesi dello svolgimento delle forme, descrizioni di strumenti con chiarissime illustrazioni.

Prezzo dell'elegante volume rilegato in tela o oro con XVI tavole di illustrazioni L. 32.

NOVISSIMA COLLANA «VITE»

RANIERI ALL'ILLI

GIULIO CESARE

Prezzo L. 21

La dignità storica e la maestà umana di Cesare, nella sua realtà dolorosa o gigantesca ci vengono presentate in un'interpretazione che è insieme una creazione lirica e un'indagine psicologica lirisissima per verosimiglianza. Cesare, liberato dalle mille dei chiosatori scolastici e avvolto nel suo mondo imperiale, appare per merito poetico dell'Allilli, vivo nella nostra coscienza moderna.

PIERO REBORA

Francesco Ferrucci

Prezzo L. 12

Le richieste vanno fatte o alla Sede Centrale di Torino o alle filiali di Milano-Firenze-Roma-Napoli-Palermo.

Le Edizioni del Baretto

«Onni volumi nuovi:

MARIO GIOME: *Castellanza* L. 6,—
VICOMO DUBRETTI: *Amleto e altri*
nuovi L. 9,—
NATALINO SARGENT: *Frattura* L. 10,—

Opere edite ed inedite di PIERO GOBETTI

Sono uscite:

I — RISORGIMENTO SENZA EROI. Lire 18.

II — PARADOSSO DELLO SPIRITO RUSSO. Lire 12.

Su per nuove:

SCRITTI VARI D'ARTE, LETTERATURA, FILOSOFIA

Di imminente pubblicazione:

V CESTO: *Il vandalo e la melia*.
M. VINCIGHERA: *Interpretazioni del petrarchismo*.

GOBETTI: *Frattura*, trad. di E. Sola

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI

Tipografia Sociale - Pinerolo 1926